

« Aux origines romantiques de notre conception actuelle de l'œuvre musicale »¹

Je voudrais proposer quelques remarques sur la *pièce brève* romantique en ce qu'elle met en cause, me semble-t-il, la notion classique d'œuvre, peut-être même la fait-elle apparaître dans certaines de ses caractéristiques *a contrario* et *a posteriori* - ouvrant en tout état de cause des perspectives nouvelles, éclairant certains aspects des musiques d'aujourd'hui, notamment quand, pour la publication, elle est regroupée avec d'autres pièces brèves dans un *recueil* : l'assemblage, plutôt que l'architecture, implique alors une logique plus associative qu'implicative.

Je me demande si la réflexion sur l'œuvre musicale ne s'est pas développée considérablement à l'époque romantique parce que la musique perd en partie ses anciennes fonctions contingentes : elle se donne de plus en plus en concert public payant, et la musique instrumentale, émancipée de la tutelle des mots et de leur message de pouvoir (religieux, monarchique), reçoit une consécration. La musique, pour reprendre la formule de Nietzsche, passe de « l'état inesthétique » à « l'état esthétique », devenant cet objet à finalité sans fin spécifique que nous savons. **Le musicien, les artistes en général refusent la subordination de leurs oeuvres à autre chose qu'elles-mêmes.** En 1830, Balzac rappelle à l'artiste son devoir de cultiver l'art pour l'art. Il écrit dans l'un des articles de *La silhouette* : « ainsi, tout homme doué par le travail ou par la nature, du pouvoir de créer, devrait ne jamais oublier de cultiver l'art pour l'art lui-même ; ne pas lui demander d'autres plaisirs que ceux qu'il donne, d'autres trésors que ceux qu'il verse dans le silence et la solitude »². Credo européen, si l'on se rappelle, par exemple, l'histoire de la création de la *Missa solemnis* de Beethoven : en 1824, **la police s'oppose à ce qu'on donne un ouvrage sacré dans un lieu profane,** le Kärntnerthortheater à Vienne. Mais les organisateurs du concert l'« entendent » autrement : pour eux, cette messe est d'abord une oeuvre d'art. Pour contourner la difficulté, ils ne donnent que le *Kyrie*, le *Credo* et l'*Agnus Dei*, et l'affiche annonce : « Trois grands hymnes, avec solos et chœurs ».

Cela dit, cette indépendance nouvelle de l'artiste signifie tout autant la précarité et la fragilité. Par la généralisation du système de marché sous sa forme moderne (le concert

¹ Une version abrégée de ce texte a paru sous le même titre dans *L'œuvre d'art aujourd'hui*, ouv. coll. publié sous la direction de Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2002, pp. 63-73.

² Honoré de Balzac, « Des artistes », texte mis bout à bout des trois articles publiés dans *La Silhouette* (21 février, 11 mars et 22 avril 1830), Le Perreux-sur-Marne, Éditions Le Massacre des Innocents, juin 1999, p. 29.

public payant), les musiciens du XIXe siècle, émancipés, certes, de la tutelle des protecteurs-mécènes et du régime de la commande, travaillent selon leurs impulsions, pour eux-mêmes, répondant aux sollicitations de leur monde intérieur et non plus à des sollicitations extérieures, à des conventions : Berlioz, *Épisode de la vie d'un artiste - Symphonie fantastique*. Mais alors commence ce qu'on a appelé « la solitude du compositeur de fond », dont l'œuvre, en quête de propositions symboliques innovantes, peut ne pas être favorablement accueilli. Il arrivera de plus en plus au musicien « free lance » d'écrire contre son temps, contre le goût de ses contemporains. On entre alors dans l'espace de ce que, pour la littérature, José-Luis Diaz a appelé des « scénographies autoriales » : désormais, le musicien aura à produire son oeuvre, mais aussi, en « représentant de commerce de lui-même », comme on l'a dit de l'écrivain, à produire la valeur de celle-ci, et à se produire comme artiste.

En effet, si on observe l'histoire des écrits sur la musique, on voit *grosso modo* que les textes furent d'abord des théories musicales philosophiques séparées de la pratique musicale (« musique des sphères », *Quadrivium*, *Trivium*...) ; puis des manuels normatifs fournissant les principes et les règles d'écriture et d'exécution d'une « bonne » oeuvre, c'est-à-dire des ouvrages de poétique musicale, l'essentiel étant, même dans le cadre de la théorie des affects, non pas tant de les ressentir, que de savoir comment les produire. Enfin, le point de vue privilégié devient celui du récepteur, de l'auditeur, du public. D'où la naissance (les choses avaient commencé au XVIIIe siècle) de la critique musicale et la prolifération d'écrits théoriques sur la valeur esthétique, l'abondance de professions de foi et de manifestes... Certes, on n'a pas attendu le XIXe siècle pour chercher le plaisir au beau, ni pour inventer l'Auteur : bien des oeuvres sont signées dans l'ancienne société, et déjà dans l'Antiquité... Mais peut-être y a-t-il une accentuation de la fonction esthétique au XIXe siècle ; en termes triviaux une suractivation, une « surchauffe », et, au passage, je mettrais en relation chronologique conjointe le développement du régime de la salle de concert public et celui du musée ou de la galerie pour les arts plastiques. Bref, pour nous aujourd'hui, l'art, c'est l'ensemble des artefacts humains à fonction esthétique, mais cette notion d'« oeuvre d'art », une fois mise en circulation, a été appliquée aussi à des types d'objets artefactuels qui n'ont pas été créés dans une pure et seule intention esthétique, comme la Messe en si mineur de Bach. Apprécier esthétiquement cette Messe n'implique pas automatiquement méconnaître le fait que sa fonction première (en l'occurrence, la plus grande édification des fidèles) n'était pas, ou n'était pas principalement, esthétique.

La salle de concert et le musée disent, entre autres choses, la sacralisation de l'art.

Pour le Romantisme en général, pour le Romantisme théorique d'Iéna et pour toute une tradition allemande qui va essaimer dans l'Europe entière, « l'art est un savoir extatique ». Il a une fonction religieuse :

...il révèle des vérités transcendantes, inaccessibles aux activités cognitives profanes, écrit Jean-Marie Schaeffer. La thèse implique une sacralisation de l'art qui, de ce fait, se trouve opposé aux autres activités humaines considérées comme intrinsèquement aliénées. Elle présuppose aussi une théorie de l'être : si l'art est un savoir extatique, c'est qu'il existe deux sortes de réalité, celle, apparente, à laquelle l'homme accède à l'aide de ses sens et de son intellect raisonneur, et celle, cachée, qui ne s'ouvre qu'à l'art (...). Enfin, elle s'accompagne d'une conception spécifique du discours sur les arts : il doit fournir une légitimation philosophique de la fonction extatique de l'art. Ce qui revient à dire que l'art, lui, doit se légitimer philosophiquement³.

Quelques précisions liminaires encore :

1. Il sera question de la *notion* d'œuvre, plus que des œuvres elles-mêmes qui, dans leur singularité irréductible, déjouent souvent et contredisent même nos « notions », infirmant les modèles construits ; - autrement dit, de l'idée qu'on se fait communément de l'œuvre musicale à partir du Romantisme.

2. Cette « notion » sera plutôt appréhendée négativement : l'époque romantique étant ici celle de la fin des canons et de la libération d'un héritage culturel.

3. Négativement et restrictivement : seuls quelques aspects seront retenus, étant entendu qu'il faut faire droit à la modernité des anciens et au conservatisme des modernes, au XIXe siècle comme aujourd'hui. - Quelques aspects restrictivement : le sort qui sera fait à la pièce brève ne signifie pas, par exemple, que la grande forme disparaisse de l'horizon musical. J'en donnerai deux exemples contemporains :

- à Patrick Szersnovicz qui lui posait la question dans *Le Monde de la musique* de mars 2000 : « La grande forme en musique est-elle aujourd'hui possible ? », Pierre Boulez répondait :

Oui, sans doute davantage qu'il y a vingt ou trente ans. Je peux vous donner un exemple dans mon œuvre récente : *Sur Incises*, une pièce de quarante minutes d'un

³ Jean-Marie Schaeffer, « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue Germanique Internationale*, Paris, PUF, n° "Histoire et théories de l'art", n°2/1994, p. 197.

seul tenant. J'étais très désireux d'écrire une oeuvre dont on puisse éprouver la trajectoire sur une longue période de temps. Interpréter régulièrement les symphonies de Mahler ne m'a certes pas influencé stylistiquement, mais m'a montré comment on peut maintenir une tension et un intérêt sur une longue distance. Il me semble que, dans mes prochaines oeuvres, je creuserai dans cette direction.

- Quant à Hugues Dufourt, la Maison de Radio France a donné le 15 avril 2000 *Surgir*, partition « phénoménale » pour Pierre Gervasoni dans *Le Monde* du 18 avril 2000 : symphonie pour grand orchestre de 97 unités, à l'effectif monumental et d'une durée approximative de 40 minutes.

4. Restrictivement encore en ce qu'il ne sera question que de musique « savante » occidentale. Qu'en est-il de la notion d'« œuvre » pour les musiques de grande consommation ; et hors de l'Occident, hier et aujourd'hui ?

XXX

XX

X

Défonctionnalisation, donc, au sens pragmatique du terme, de l'œuvre musicale, avec passage conjoint du genre à la forme, - et de la forme reçue, canonique, antérieure à l'œuvre, au « poème ». En effet, le poète a longtemps bénéficié d'un statut supérieur par rapport aux artistes, quand ceux-ci n'étaient pas de simples artisans : peintres, musiciens, hommes de la technique. Il arrive d'ailleurs à Liszt d'employer encore le syntagme « les poètes et les artistes ». Mais plus souvent sous sa plume, le « poète » désigne indistinctivement l'écrivain ou le musicien. Schumann, dans un article de 1840 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, qualifie Chopin de « poète », et on sait que le titre original de sa *Fantaisie* op.17 tel qu'il apparaît dans le manuscrit de Budapest étudié par Charles Rosen, était : *Dichtungen für das Pianoforte*. Dans sa biographie de Liszt publiée en juin 1835 dans la *Gazette musicale*, Joseph d'Ortigue décrit le jeu de Liszt interprétant Beethoven, et il s'exclame : « Oh, il faut le voir entonner un de ces chants, un de ces poèmes désignés sous le nom, jadis si vulgaire, de sonates ». Quant à Liszt lui-même, dans son panégyrique de Chopin (*F. Chopin*), il évoque le « génie poétique » de Chopin et désigne ses oeuvres par le terme de « poésies ». Au total, le mot *poésie* indexe et subsume pour le Romantisme toutes les productions artistiques, tous arts confondus, et tout artiste obéissant aux « inspirations des Muses » est un « poète ».

Et paradoxe aussi : au moment où l'art est sacralisé, au moment où l'on proclame qu'il délivre un savoir extatique, l'œuvre musicale comme totalité complète et parfaite,

pleinement actualisée, *opus* - le terme sera peu à peu abandonné, et aujourd'hui rares sont les compositeurs qui donnent un numéro d'opus à leurs compositions -, l'œuvre musicale est d'une certaine manière mise à mal sous les espèces de la petite forme (all. *Stück*). L'œuvre est plutôt vue comme esquisse, fragment, sous le signe de l'inachèvement fondamental, d'un inachèvement ontologique en quelque sorte, et non pas d'un inachèvement accidentel et contingent (celui de *L'art de la fugue*, Bach, malade et aveugle, n'ayant pas terminé sa « copie »).

Paradoxe de la pièce brève en ce qu'il pourrait paraître curieux à certains qu'un compositeur veuille écrire des pièces brèves, autonomes, plus ou moins indépendantes les unes des autres quand elles sont assemblées dans un recueil, libérées de toute fonction d'occasion (la *suite* ancienne de danses), *res factae*. Dans l'expérience immédiate et première, la musique est reçue en effet comme un processus temporel, un développement dans la durée. Pourtant, à l'époque romantique, de telles pièces ont bien été voulues comme telles. J'en donnerai deux exemples :

- évoquant le passage de Liszt à Leipzig, Schumann rapporte que son ami joua, le lundi 30 mars 1840, « plusieurs numéros » (dix en réalité) de son propre *Carnaval* op.9, et non la totalité de la « collection » (*Sammlung*), plusieurs numéros détachés de l'ensemble, des extraits en somme, ce qui en l'occurrence agréa tout à fait à leur auteur⁴.

- de son côté, Stephen Heller rapporte que la pianiste Wilhelmine Clauss exécuta avec son assentiment le 22 décembre 1853 à la salle Herz à Paris trois de ses *Préludes* op.81, les numéros 10, 13 et 15, et en 1862 il projeta de jouer lui-même à Londres avec Joachim trois de ses *Pensées fugitives* op. 30, les numéros 3 (ou 8) 11 et 4⁵.

Paradoxe de l'œuvre brève, puisque la musique, si elle partage avec le langage verbal et à l'encontre d'autres systèmes sémiotiques la linéarité, est libre, contrairement au langage verbal, d'un plan articulé du signifié, ce qui la prédispose à l'intégration formelle à longue portée, pouvant mobiliser plus qu'aucun autre art les ressources conjointes du temps et de la syntaxe, sans préjuger le sens, intraduisible, irrésumable, que les auditeurs, dans leur écoute, induisent. Or, depuis le XIXe siècle, certains compositeurs ont le culte d'une telle parole la plus dense, la plus fulgurante, défiant, déniait la musique comme art du temps, de la narration. Ce qu'indexent des désignations comme la *feuille d'album* (*Lose-, Fliegende-, Zerstreuteblätter*), la *bagatelle*, le *caprice*, l'*impromptu*, l'*intermezzo*, le *moment musical*, le

⁴ Robert Schumann, « Franz Liszt », *Neue Zeitschrift für Musik* (1840), in *Écrits sur la musique et les musiciens* (1894), trad. fr. de Henry de Curzon, Paris, Stock / Musique, 1979, p. 202.

⁵ Stephen Heller, *Lettres d'un musicien romantique à Paris* présentées et annotées par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, coll. "Harmoniques", pp. 207 et 222.

prélude..., ou des titres comme *Pensée(s) fugitive(s)* (Adolf Henselt, op.8 ; Stephen Heller, op.30), *Quatre pièces fugitives* (Clara Schumann, *Vier flüchtige Stücke*, op.15), *Esquisses* (Alkan, op.63, Schumann, op.58, Theodor Kirchner, op.11), *Trois esquisses musicales* (Bizet), *Églogues* (Tomasek, op.47 et 51), sans parler, de Schubert à Schoenberg et au-delà, de tous les *Klavierstücke*, *Charakterstücke*, *Blumen-Stücke*, *Phantasiestücke* et autres *Riens...*

Ces pièces, à la densité musicale variable, sont parfois si courtes qu'elles apparaissent même à certains manquer de « sérieux », comme si le peu d'étendue jetait un discrédit sur la petite forme, la quantité valant pour la qualité (dans la rhétorique classique, les grands genres, ce sont l'épopée, la tragédie, la comédie, et les genres mineurs, ce sont les petites formes comme l'idylle, l'églogue, l'élégie, l'ode, l'épigramme). En musique, la pièce brève ne jouit pas de la même considération que les grandes formes : symphonie, concerto... Pour Saint-Saëns, Schumann ne sait pas composer des oeuvres « de longue haleine », « de vastes proportions », il est incapable d'écrire un ouvrage comme *Élie*⁶. Aujourd'hui encore, la cause de la pièce brève n'est pas toujours entendue : des trente-cinq « piécettes » que « ramasseront » les *Bunte Blätter* et les *Album Blätter* de Schumann, Marcel Beaufils déclare : « Abandonnons ces miettes éparses aux âmes sensibles »⁷. Et je me demande comment interpréter le barème que la Direction de la Musique au Ministère de la Culture applique, quand elle allouait il y a quelques années au compositeur 40 à 70 000 FF pour une oeuvre lyrique, 30 à 50 000 FF pour une oeuvre symphonique, autour de 30 000 FF pour une oeuvre de chambre ?⁸ Faut-il penser que dans nos sociétés modernes, le travail *mesuré* du musicien est **l'étalon** commun à toutes nos appréciations, qu'il fonde la valeur esthétique des oeuvres-marchandises ? Les compositeurs, eux, et leurs supporters, ne l'entendent pas ainsi : de la *Mazurka* en *ut* op. 33 de Chopin, Wilhelm von Lenz dit que, si elle « tient en *une* page », elle « n'en contient pas moins *cent* autres ». Des oeuvres de Chopin, il écrit que, « mines d'idées », « elles sont souvent grandes dans de petits cadres », et il s'exclame : « ... autant dans si peu ! »⁹

En 1867, Stephen Heller impute pour une part le manque de succès public de ses propres oeuvres à leur brièveté, et il proteste :

⁶ Saint-Saëns, « La Société des concerts », *Harmonie et Mélodie* (1885), in *Regards sur mes contemporains*, Paris, Éd. Bernard Coutaz, 1990, p. 198.

⁷ Marcel Beaufils, *La musique pour piano de Schumann*, Paris, Phébus, 1979, p. 132.

⁸ Cité par Daniel Durney, in « L'État, le créateur et le public », *Les Cahiers du CIREM*, n°24-25, Presses de l'Université de Tours, Rouen, 1993, p. 152.

⁹ Wilhelm von Lenz, « Chopin » (1842), in *Les grands virtuoses du piano*, traduit et présenté par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », pp. 83, 88, 89.

... on m'a reproché en Allemagne des morceaux courts. La plupart le sont. Mais sont-ils pour autant des morceaux de salon ? Morceaux de salon, tous les petits morceaux de Chopin, les petites romances sans paroles de Mendelssohn, les courts morceaux de Schumann pour piano seul ? Sans que je veuille me mesurer avec ces hommes, la critique a cependant tort de défigurer et mésinterpréter par cette épithète "de salon" mes morceaux courts mais conçus dans un esprit sérieux. Dans un bref poème on peut être sérieux, audacieux même...¹⁰

Cela dit, en musique, la pièce brève n'est pas pour autant incomplète. Du moins au sens rhétorique du terme. Car la non-fin est pensée comme le **lot** de toute oeuvre, si on suit, par exemple, Mauricio Kagel. L'inachèvement principal dont j'ai parlé, on en trouve un simulacre dans la dernière page de sa *Sankt Bach Passion* : Kagel, dit-il, avait d'abord pensé, dans un esprit dadaïste, arracher (*sic*) la fin de sa partition une fois écrite minutieusement jusqu'au bout... Puis il préféra signifier l'inachèvement en recourant à ce qui est pour nous une figure de rhétorique du récit, **l'aposiopèse**, laquelle traduit l'arrêt, l'interruption, l'extinction brusque. Ainsi, alors que dans l'histoire les esprits abandonnent Bach, alors qu'il perd ses facultés, dans le récit le choral *Es ist genug* et le nécrologe s'achèvent dans l'effilochement, l'imperfection : « ...dans la soixante-sixième année de sa vie, au profit de son Rédempteur... » Une oeuvre, toute oeuvre peut-elle faire autrement, car qu'est-ce, pour Kagel, que l'entière d'une oeuvre qui consisterait en ce que rien de ce qui est dû à sa nature ne lui fait défaut ? J'y reviendrai. - On est loin de la quatrième règle, ou quatrième précepte, de Descartes, dit « des dénombrements » : « Et le dernier, de faire partout des dénombrements si entiers, et des revues si générales, que je fusse assuré de ne rien omettre »... Et plus encore - retour à la musique - de la conception scolastique de l'oeuvre musicale comme *opus perfectum, absolutum, effectum et consummatum* telle que l'exposait le cantor Nikolaus Listenius en 1537 dans le chapitre I de *Musica*, conception de l'oeuvre comme construction architecturale. L'oeuvre musicale, toute oeuvre est nécessairement fragmentaire, et Kagel, à sa manière provocatrice, fait écho, dans cette scénographie de l'inachèvement, à la doctrine du groupe d'Iéna au tout début du XIXe siècle : « ... toute totalité pourrait bien être fraction, et toute fraction à vrai dire totalité ». Comme le disent Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, exégètes de ce mouvement, le fragment participe d'un genre pour lequel la partie s'érige en Tout, elle est le Tout dont elle n'est qu'une partie¹¹. **L'oeuvre n'est jamais qu'une**

¹⁰ Stephen Heller, *Lettres...*, op. cit., pp. 230 et 201.

¹¹ Friedrich Schlegel, *Fragments critiques* (1797), in Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, 1978, coll. « Poétique », p. 82.

chose, d'où cette pensée de la petite forme, laquelle s'oppose à la conception classique de l'oeuvre comme totalité close, achevée, parfaite, condition objective de la beauté. Les Lumières avaient défini l'homme par sa capacité de penser, d'agir et de juger par lui-même. Le Romantisme au contraire pose une « incompréhensibilité de principe au fondement du savoir humain, ou un inexplicable à la source des explications humaines ». Il professe un « manque », une « imperfection », une « impuissance ». L'artiste romantique aspire à l'infini et « ne peut y tendre, dit Robert Legros, que par une *variation* de contenus qui traduisent moins sa puissance que son incapacité ». Aspirant à l'infini, il est condamné à la variation des fragments, « quand le sensible s'émiette en simples choses finies » (all. *Dinge*)¹². La pensée classique, suivant, elle, la tradition platonicienne, avait édicté les conditions objectives du beau, le beau étant un transcendantal comme le vrai et le bien, participant du premier principe qui est l'être : la première condition requise du beau pour l'objet d'art est qu'il soit « entier », et cette entièreté consiste précisément en ce que « rien de ce qui est dû à sa nature ne lui fait défaut, et comme ce qui pourrait lui faire défaut serait de l'être, l'intégrité de l'objet et son être ne font qu'un ». Être parfait, c'est être. Il ne manque rien à l'être parfait : « Ce qui n'est pas 'entier' manque de quelque chose qu'il devrait avoir ». De plus, pour Plotin, la beauté était « l'accord dans la proportion des parties entre elles et avec le tout ». Il faut, dit Étienne Gilson, que « ces parties observent un ordre de déterminations réciproques pour s'unir sous la forme commune qui définit leur ensemble. C'est la forme du tout qui confère aux parties l'unité » : *Integritas sive perfectio* et *harmonia*. Dans la pensée occidentale classique au sens large, l'oeuvre est un « système organique », elle est un ordre, unique en son espèce : un élément « n'a de réalité que dans un certain tout et il ne peut en être disjoint que par l'artifice d'une opération », dit Boris de Schloezer. L'élément est un « membre », ou une « partie »¹³.

Doctrines nouvelles, ai-je dit, du groupe d'Iéna et qui essaimera dans toute l'Europe, et dont je trouve un écho dans les propos de Boulez sur la cassette de son *Cours au Collège de France* :

L'oeuvre ne peut être que le fragment d'un tout imaginaire. L'oeuvre considérée comme tout ne serait qu'une illusion habilement construite, mais comme la lumière à travers le prisme se décompose en constituants fragmentaires qui, dans une continuité temporelle, reprennent l'apparence du tout. Comme dans certaines nouvelles

¹² Robert Legros, *L'idée d'humanité. Introduction à la phénoménologie*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Le Collège de Philosophie », 1990, pp. 66, 58, 41, 66-67.

¹³ Étienne Gilson, *Introduction aux arts du beau*, Paris, Jacques Vrin, 1963, p. 47. Et Boris de Schloezer, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 98-99.

de Kafka à la fin incertaine, voire inaboutie, l'œuvre en tant que telle, hors des fonctions normatives du langage auxquelles elle a longuement obéi, mais n'obéit plus (le langage tonal), ne pourrait être qu'inachevée, fragment d'un tout irréel hypothétique.

Ainsi, si on fait l'hypothèse que l'art est l'*organon* spéculatif par excellence, alors on peut voir dans toutes ces pièces musicales brèves, dans le prélude (ce n'est pas encore l'œuvre, et il n'y aura pas d'œuvre), dans l'intermezzo, entre-deux entre rien et rien, dans tous ces « morceaux » (all. *Stücke*), l'expression d'une pensée qui s'est manifestée à l'aube du XIXe siècle et qui est - c'est mon hypothèse - la nôtre à quelque degré et de quelque manière. Miniature de seize mesures, le septième *Prélude* en la majeur op. 28 de Chopin est bien à sa façon semblable au hérisson de Friedrich Schlegel : « Pareil à une petite oeuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson »¹⁴.

XXX

XX

X

Cette petite oeuvre d'art, fondamentalement fragmentaire par rapport à « un tout irréel hypothétique », mais qui peut cependant, dans une formulation lapidaire laissant de côté les « expansions » (Barthes), en passant par une voie plus rapide proposer à notre écoute des événements musicaux de conséquence pour ce qui vient après, sa brièveté au sens le plus sensible, phénoménal du terme, la contraint, compte tenu de nos us et coutumes, de nos raisons contingentes, à s'agglutiner à d'autres pièces brèves pour former un recueil à l'impression, un programme pour le concert, un sommaire (angl. *Contents*) pour le disque, dont elle devient tributaire, et c'est cet assemblage de pièces dont chacune a son unité propre et qui se suffit à elle-même, qui doit être observé : quelle est la pensée du recueil par rapport au développement, au déroulement de l'œuvre continue étendue, qui « enchaîne, développe, file et coule », comme disait Barthes, qui va toujours vers l'avant une fois commencée : *Durchführung* ? ? Et d'abord, qu'est-ce qu'un récit en musique ?

Il y a récit - pour en rester à des considérations générales - quand un élément a pour corrélat un segment ultérieur et conséquent du discours plus loin. D'où le caractère fonctionnel de certains événements musicaux qui se présentent comme termes d'une corrélation. De ce seul point de vue, je ne perçois pas de narration dans la suite baroque : les pièces y sont « ordonnées » (Couperin, *Ordres*) par tonalité et par alternance vif-lent, ce qui

¹⁴ Fragment 206 de l'*Athenaeum* (1798-1800), in Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu...*, op. cit., p. 126.

donne un système binaire additif ouvert (je peux ajouter des paires de danses facultatives), non vectorisé et, pour tout dire, assez statique, inerte : il n'y a pas d'avancée, de force motrice propulsive. Ce qui implique que le récit, c'est pour nous un enchaînement de causes et d'effets singuliers, moyennant annonces et rappels, anticipations et rétropections, ce que nous appelons « récit singulatif », type si courant que nous n'en prenons pas conscience, et qui participe d'une vision du monde comme Histoire, avec causalité et influence. Un récit, c'est pour nous un discours avec des charnières nodales, et, entre les charnières, un remplissage subsidiaire. La fonction-charnière ouvre, ou maintient ou ferme une alternance conséquente pour la suite du discours. Elle inaugure ou conclut. C'est dire que sa fonctionnalité est à la fois logique et chronologique. Ce qui vient *après* est causé *par* : *post hoc, ergo propter hoc*.

Stockhausen a parlé en ce cas de « forme dramatique » avec « exposition, intensification, développement, effet de point de vue culminant et effet de fin », d'« histoire continue » composée le long d'un « fil rouge », qu'il faut suivre du début jusqu'à la fin pour comprendre l'ensemble. Quand il évoque des oeuvres où les épisodes sont « composés avec suffisamment de *nécessité*, les conclusions avec suffisamment de *force conclusive*, les raccords de manière suffisamment *logique*, les contrastes avec suffisamment de *force*, les tensions avec suffisamment d'*émotion* et les fins de manière suffisamment *définitive* », on se dit que la *Cinquième symphonie* de Beethoven est une telle « forme dramatique » : le thème initial se laisse manipuler dans tous les sens, il fibre la partition et il est générateur d'unité, de relations. Chaque figure ou presque de la symphonie va révéler une parenté avec lui. Le climax dramatique intervient à la fin du Scherzo et au début du Finale, avec la superposition, la simultanéité des deux harmonies de l'accord de septième de dominante (*sol-si-ré-fa*) et de l'accord parfait d'*ut* majeur, qui amène le thème de la marche triomphale du Finale. Toute l'œuvre a un caractère impérieux et est animée d'une tension projective, par avancée constante. Le discours est orienté, vectorisé. La dernière étape est la justification de l'œuvre dans sa totalité : la conclusion, transcendante, reprend, condense et exhausse tout ce qui la précède. Le Finale est l'assomption du tout. Une cadence d'une inhabituelle longueur (55 mesures d'*ut* majeur) sert d'exutoire à la tension accumulée tout au long de la symphonie, les 29 dernières mesures (dont 5 de pause générale) répétant, martelant au tutti l'accord parfait d'*ut* majeur.

Forme architectonique clairement ponctuée par le jeu tonal, procédant d'une rationalité constructiviste pré-conçue, et génération d'une macro-forme conçue comme par un processus de croissance quasi-organique.

Ceci pour la musique « pure », « absolue », qui relève de la *pulchritudo vaga* en termes kantien. Mais aussi pour la musique instrumentale à programme, qui relève, elle, de la *pulchritudo adhaerens*, toujours en termes kantien. Cette fois, l'avancée logique est déterminée non pas, intrinsèquement, par l'harmonie et le thème, mais, extrinsèquement, par l'histoire énoncée verbalement en tête de l'œuvre. En effet, je peux bien, à l'intérieur d'une culture donnée et compte tenu de ses conventions et symboles (une culture, a-t-on dit, ce sont des connotations partagées), entendre que l'accord perçant des bois et des cuivres lance le cheval sauvage sur lequel Mazeppa, « rôle-titre » si je puis dire, du poème symphonique inféré, est attaché ; que les cordes en rafales - Allegro agitato à 6/4 - avec leurs triolets de croches représentent la « course insensée » (Hugo) du héros à travers les steppes ; que les six coups de timbale à découvert marquent sa chute, que l'Andante qui suit décrit l'hébétéude de Mazeppa gisant et agonisant dans un chromatisme « douloureux » mis en valeur par le cor solo ; que la fanfare des trompettes annonce l'arrivée des Cosaques, que la marche de l'Allegro marziale final restaure le héros dans sa dignité et sa grandeur premières, etc. Dans ce type d'œuvres, nous sommes en présence d'une série d'événements musicaux reliés selon un ordre temporel et causal irréversible. L'œuvre va son chemin vers son dénouement ou sa conclusion.

XXX
XX
X

Lisez ce livre. Lisez ce livre. Nous allons bouleverser toutes notions de formes.

Pierre Boulez, lettre à Karlheinz Stockhausen à propos de *Le Livre de Mallarmé*, de Jacques Schérer.

Si la pièce brève vaut par elle-même et pour elle-même, nous savons - je le rappelle - qu'elle ne pourra se maintenir seule : sa brièveté, pour toutes sortes de raisons contingentes, pragmatiques et idéologiques, la condamne au regroupement. Mais dès lors, nous ne sommes plus en présence d'un discours suivi, d'un ensemble conséquentiel, mais d'une collection (*Sammlung*, disait Schumann), d'un assemblage d'objets frappés par la variété et le mélange. Font ainsi défaut au recueil ce qui définissait l'« œuvre », d'une part le

« critère architectural » ou réapparition de certaines parties (forme en arche, forme lied, etc.), d'autre part le « critère logique » tel qu'il « apparaît dans le développement de thèmes et motifs qui se répandent sur tout un mouvement et qui assurent la cohésion de la musique »¹⁵.

Quels rapports des pièces closes sur elles-mêmes peuvent-elles entretenir ? Le recueil n'est-il pas voué au chaos, au sens positif - c'est peut-être ce qui est nouveau ici - où l'entendait Friedrich Schlegel pour la poésie :

Lorsqu'on observe avec une réelle attention l'absence de règles et de buts de l'ensemble de la poésie moderne et l'excellence des parties prises isolément, la masse de cette poésie apparaît comme un océan de forces en lutte où des particules de la beauté dissoute, les morceaux de l'art disloqué s'entrechoquent dans le désordre d'un trouble mélange. On pourrait l'appeler un chaos de tout ce qui est sublime, beau et séduisant¹⁶.

On objectera qu'en musique le recueil de pièces brèves peut mettre en jeu des procédures d'enchaînement, d'implication. La connexité thématique peut être ici invoquée :

- Alfred Brendel a montré que dans les *Kinderszenen* de Schumann le motif de base réapparaît dans les pièces qui suivent sous des figurations diverses.

- Chopin a mis en séquence ses vingt-quatre *Préludes* selon les douze tonalités majeures et les douze relatifs mineurs de la gamme chromatique (*do* majeur, *la* mineur, *sol* majeur, *mi* mineur, *ré* majeur...), déclinant la volonté d'une « fermeture », la circularité d'un parcours censé instaurer une loi de nécessité entre ces « éclats de pensée » (Heller : *Gedankensplitter*), ce qui n'empêche pas Schumann de les percevoir comme des « esquisses », des « commencements d'études », des « ruines », des « ailes d'aigle détachées » (*einzelne Adler Fittige*). Mais à l'écoute, l'auditeur qui n'est pas un « expert », mais un « bon auditeur » ou un « consommateur de culture » dans la typologie d'Adorno, aura du mal à entendre un parcours vectorisé, induit par les tonalités successives, contrecarré qu'il sera, dans son écoute, par tant d'autres éléments disruptifs, disjonctifs : contraste de genre, de style, d'humeur, de caractère, de climat..., tout ceci produisant plutôt un discours aporétique, parataxique - ce qui ne veut pas dire sans forme, étant donné qu'il n'existe pas de chose ou d'événement informe. Simplement, l'enchaînement n'est plus ici commandé par le paradigme grammaticalité / agrammaticalité, le processus de cause à effet, non plus logique, peut ressortir à toutes sortes d'autres considérations musicales (paramétriques), psychologiques,

¹⁵ Carl Dahlhaus, in *Schönberg und andere, gesammelte Aufsätze zur neuen Musik* (1978), in *Analyse Musicale*, n°29 (extraits traduits par Pierre Korzilius), Paris, novembre 1992, p. 85.

¹⁶ Friedrich Schlegel, *Sur l'étude de la poésie grecque*, in Jean-Louis Déotte, *Le musée...*, op. cit., p. 247.

politiques, etc. Il est vrai que le désordre ou l'absence d'ordre, non gratuits, ne sont souvent pour nous pas autre chose que l'ordre que nous ne recherchons pas, n'attendons pas.

Surtout, les pièces dans ces recueils ne sont pas hiérarchisées : il n'y a pas de moments forts ni de moments faibles, il n'y a pas de pièces-cibles. Tous les numéros requièrent la même attention. De ce point de vue, l'auditeur a plus le sentiment de se déplacer que d'avancer.

Certes, on peut soutenir qu'il y a quelque idée de périple dans les *Davidsbündlertänze* op. 6, quand au n°17 Schumann reprend intégralement la berceuse du n°2, les n°s 16 et 17 retrouvant les tonalités du début, et avant la pièce finale, le n°18, dans un *ut* majeur apaisé. Mais l'impression d'ensemble demeure d'alternance plus que d'avancée continue et irréversible, d'histoire ; non pas tant d'alternance que d'alternative au sens de : décrochage insolite : *alternativo*, comme Schumann appelle l'épisode médian de ses *Interrmezzi* op. 4, et non pas *trio*, attendu.

Ce « rompu » et ce « diffluent », pour reprendre les termes de Michel Schneider dans *La tombée du jour*, contrecarrent la progression formelle implicative. Nous ne sommes plus en présence d'une somme totalisante, mais d'œuvres qui pensent aussi bien la déliaison qui vient perturber l'ordre des choses, instaurer la séparation, délier le nouveau de l'enchaînement qui n'est plus rapporté déductivement à l'antériorité immédiate. Schumann le sait. Dans sa lettre dédicatoire à ses trois belles-soeurs, il présente les pièces de son opus 2 comme des « papillons » (*"Schmetterlinge"*), des « feuilles de papier volantes » (*"fliegende Zettelsche"*). À l'issue du concert au Gewandhaus de Leipzig au cours duquel Liszt joua dix numéros de son *Carnaval* op. 9, Schumann note dans la *Neue Zeitschrift für Musik* en date du 10 avril 1840 que le public s'est montré récalcitrant, et il impute cette résistance à la nature même de l'oeuvre : pure « collection » (*Sammlung*) de « morceaux » (*Stücke*) :

J'avais légèrement douté qu'un tableau carnavalesque aussi rhapsodique pût en général faire impression sur une foule : Liszt répondit formellement qu'il l'espérait. Cependant, je crois qu'il s'est fait illusion (...). Bien qu'il puisse y avoir dedans plus d'une chose qui charme tel ou tel auditeur, toutefois les pensées musicales se transforment trop vivement pour que tout un public puisse suivre, qui ne veut pas être ainsi effarouché toutes les minutes. Tout cela, comme je l'ai dit, n'avait pas arrêté mon aimable ami ; aussi, avec quelque intérêt personnel, avec quelque génie qu'il ait joué, il put peut-être toucher chaque auditeur en particulier, mais point enlever la masse entière.

À vrai dire, bien des oeuvres, bien des sonates classiques ne furent que la réunion occasionnelle de mouvements hétéroclites (je parle de la sonate comme ensemble de ses parties, et non de la forme-sonate qui définit l'Allegro) : d'autres mouvements, empruntés à d'autres sonates, pourraient leur être substitués. Les sonates et les grandes catégories formelles qu'elles ont régies, quatuor, symphonie, etc., posaient déjà la question de l'unité, et le compositeur André Boucourechliev a pu parler, ironiquement, du « scandale » entre l'Adagio « La Malinconia » du *Sixième quatuor* de Beethoven et le *Ländler* enjoué, « assez vulgaire », qui s'y enchaîne. À en croire Schumann en 1841 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, Chopin, pour la vendre et l'accréditer auprès du public de son époque, aurait donné en 1840 le nom de *Sonate* à une oeuvre, l'opus 35 en *si* bémol mineur, qui n'est formellement qu'un « monstre », l'« accouplement » de « quatre de ses plus extravagants enfants, pour les faire passer peut-être en contrebande sous la sauvegarde de ce titre » : développement, déroutement... et détournement. Composer, dit le dictionnaire, c'est créer une oeuvre artistique, former en assemblant des parties, en combinant des éléments. Mais c'est aussi, intransitivement, s'accommoder, s'accorder par transaction (avec les récepteurs), et même biaiser, transiger.

Valéry a théorisé ce type d'« oeuvre fragmentale » dont la musique n'a pas l'exclusivité. L'écrivain est devant le même dilemme : au contraire du discours qui, à l'image de la période, a un commencement, un milieu et une fin, qui « enchaîne » les vérités en développant linéairement une Vérité, l'oeuvre fragmentale, qui ignore le devenir discursif du concept dans le temps, se détourne du *Logos*, de l'unicité de la Vérité, pour ne s'attacher qu'à des aspects latéraux de celle-ci. Elle procède de la « self-variance de l'esprit ».

Cette oeuvre fragmentale a mauvaise presse. Ce qui n'est pas ordonné-lié de manière à donner les signes de la corrélation et de la nécessité, tombe dans le domaine d'une valeur moindre, celui des recueils, albums, mélanges, miscellanées, et en littérature la publication de ces recueils, albums, mélanges, n'a été acceptée jusqu'à il y a peu que par les antécédents et la notoriété de l'auteur (Valéry, *Analecta*). Baudelaire, dont on a dit qu'en lui se trouvait l'essence du bref moderne, a dédié à Arsène Houssaye ses *Petits poèmes en prose*, et les lui a présentés comme un « petit ouvrage » où tout est « à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement » : « Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture... ». Car, dit-il, « je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part ». Mallarmé opposait, lui, « un livre

qui soit un livre », c'est-à-dire « architectural et prémédité », au « recueil des inspirations de hasard », et plus précisément à l'« album » qu'il feignait de condamner comme « collage » de « bribes », de « lambeaux », car *album*, remarquait-il, est un « mot condamatoire » pour l'opinion, la *doxa*¹⁷.

Quant à notre tradition philosophique, elle est pour une bonne part « systématique » : les philosophes voient volontiers dans l'édification d'un système - un récit - une force de la pensée. Nietzsche constitue un cas particulier : l'aphorisme nietzschéen, c'est le refus de la démonstration. C'est le non-développement. Il n'en laisse pas le temps. C'est l'opposition de l'éclair à la lourde pensée discursive. Dans l'espace de l'aphorisme, on ne peut pas poser de prédicats, des règles logiques, des développements, montrer, prouver la cohérence du tout.

En musique, l'ensemble de pièces brèves, fait de mouvements d'une extrême condensation et sans cesse mutants, n'est plus le résultat d'un *pattern* global, mais un lieu de confluences de structures musicales, d'où une difficulté pour l'interprète : il lui faut lever en peu de temps ce monde cassé, tissé d'apparences tournoyantes : difficulté mentale et psychique tout autant que technique.

Le recueil requiert aussi une écoute attentive, concentrée, de l'auditeur. De ses *Trois petites pièces pour violoncelle et piano* op. 11, de 9, 13 et 10 mesures, Webern disait : « Celles-ci, je préfère qu'on ne les joue pas du tout ! Non pas que je ne les trouve pas bonnes. Mais elles ne pourraient être qu'incomprises. Il est très difficile, pour les exécutants comme pour les auditeurs, de 'faire' quelque chose de ces pièces ». Boulez les a comparées au haï-kaï japonais et il a insisté sur la difficulté d'écoute qu'elles supposent : « Peut-être notre tradition occidentale ne nous y prédispose-t-elle pas autant qu'il serait nécessaire ; l'Occident a toujours eu besoin d'un geste largement explicite pour comprendre ce qu'on veut lui signifier »¹⁸.

Difficulté pour l'interprète et pour l'auditeur. Soustraites à leurs anciennes fonctions utilitaires, contingentes, les oeuvres musicales à partir du Romantisme et de leur passage au concert, jouissent d'une liberté à double tranchant : quand elles sont très brèves, elles sont quelquefois trop riches du point de vue de l'information. Déjà Debussy marquait-il la surabondance d'idées dans les oeuvres de Chopin : « C'était un homme à idées généreuses, il en changeait souvent sans en exiger un placement à cent pour cent qui est la gloire la plus

¹⁷ Mallarmé, *Autobiographie* (lettre à Verlaine, 16 novembre 1885) et *Crise de vers* (1886), in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, pp. 663 et 367.

¹⁸ Pierre Boulez, cité dans *La musique de chambre*, éd. François-René Tranchefort, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1989, p. 939.

claire de quelques-uns de nos maîtres »¹⁹. – « ... autant dans si peu ! », s'exclamait Wilhelm von Lenz.

J'ajouterai que l'Occident a encore une vision du monde comme Histoire, avec causalité et influence, mais peut-être cette vision a-t-elle commencé d'être contestée par le « chaos » de Schlegel et de son groupe, comme nous l'avons vu. Vision du monde à laquelle certains ne manqueraient pas d'opposer, sur le terrain de la science actuelle, la « fin des certitudes » ou la multitude des futurs : aux concepts de déterminisme et de linéarité (les effets sont proportionnels aux causes), bref qui se réfèrent à la pensée classique, la science moderne proclame, elle, que rien n'est en équilibre dans le monde, que les petites causes ont de grands effets et que la complexité règne, que seuls les systèmes hors de l'équilibre et n'obéissant pas aux lois de proportionnalité sont capables d'engendrer de nouveaux mondes, que la créativité et l'invention sont les produits du désordre. Le déterminisme sur lequel s'est fondée la science classique est une illusion. Il ne tient pas compte du *temps* en ce qu'il ne permet que le déploiement de ce qui est déjà là. Or la réalité est inséparable du temps, et le temps, irréversible, bâtit la réalité de manière nouvelle et imprévisible.

Vision classique du monde qui ne serait plus, pour sa part, celle de la musique contemporaine, si j'en crois le compositeur Hugues Dufourt : « Nous ne pouvons plus symboliser la totalité. Nous ne sommes plus en mesure de donner aux musiciens une situation centrale qu'elle avait au temps de Beethoven, pouvant symboliser la totalité du monde européen ou occidental. Qu'on le veuille ou non, nous sommes amenés à rabattre la création (...) vers un travail minimaliste, plus aigu, ne visant pas la totalité... »²⁰.

L'oeuvre contemporaine serait plutôt, et ce serait au moins l'un de ses aspects, sous le signe des « singularités différentielles » sans « surplomb », pour reprendre la formulation de Daniel Charles. Daniel Charles rappelle en effet qu'aux « grands récits » (d'émancipation), « eschatologiques » et « téléologiques », Jean-François Lyotard avait opposé la profusion des petits récits moléculaires actuels, dans leur souci de multiplicité et de dispersion, et Daniel Charles fait remonter ce qu'il appelle « nos préjugés esthétiques les mieux ancrés » - je lui laisse la responsabilité du terme *préjugés* - aux plus beaux jours de la pensée grecque ancienne, il y a quelque vingt-quatre siècles :

¹⁹ Claude Debussy, « L'entretien avec M. Croche », *La Revue blanche*, 1er juillet 1901, in *Monsieur Croche et autres écrits* (1921), p.p. François Lesure, Paris, Gallimard, 1971, p. 50.

²⁰ Hugues Dufourt, « Le musicien selon le philosophe », interview par Pierre Goldé, in *Ars Musica* 92, Bruxelles, Presses de la Société Populaire d'Éditions, 1992, p. 111.

Si variées en effet qu'aient pu être les réflexions sur l'art des sons qui ont tenu la vedette au fil des vingt quatre derniers siècles, elles avaient en commun leur point de départ pythagoricien, et s'articulaient en fonction du critère de l'harmonie, c'est-à-dire de l'unité du multiple. La notion de forme, pivot (...) de la plupart des analyses et de la quasi-intégralité des supputations théoriques, englobait les règles d'un Beau spécialement conçu en termes d'unité (...) ; (...) cela pouvait aller de la plénitude, de la symétrie et de l'efficacité platoniciennes à la mesure, à la proportion et à l'ordre aristotéliens ; de l'integritas, de la consonantia et de la claritas du thomisme (...) à l'académisme des tenants de la « série généralisée » et autres doctrinaires du XXe siècle.

À notre époque, dit Daniel Charles, « on s'escrime encore à théoriser le travail de l'artiste comme visant à achever des formes et à atteindre de plusieurs manières une plénitude organique » (ibid., p.169). Or, pour Charles, si on veut aujourd'hui conserver le concept de forme, il faut le modifier : au lieu de le ramener à l'unité, à l'unification transcendantale, au tout unitaire, il faudrait le comprendre comme « unicitaire » : une forme n'est pas unique en tant qu'unitaire, elle est unitaire en tant qu'elle est unique. Ceci est difficile à admettre en Europe, reconnaît Charles, où le « culte de l'œuvre », qui a eu du mal à s'imposer au cours des siècles paraît depuis avoir la vie dure. Daniel Charles en appelle, lui, à une esthétique de l'indétermination, de l'incertitude et de la surprise²¹. À cette aune, ces propos d'Adorno laisseront certains perplexes : « ... rien, en musique, n'a le droit de succéder à autre chose sans être déterminé soi-même par la forme de ce qui précédait, ou, inversement, sans faire apparaître ce qui précédait, rétrospectivement, comme sa propre condition »²².

Si on considère les quatre opérations logiques d'addition, de soustraction, de substitution et de permutation, l'œuvre pour nous aujourd'hui les admettrait toutes les quatre : je peux toujours ajouter un élément, ou en retirer un, ou en substituer un à la place de n'importe quel autre, ou déplacer les éléments : sans dommage de principe. Nous sommes loin aujourd'hui d'une conception dogmatique, normative, de l'œuvre musicale. Pour nous, l'œuvre existe, quelle qu'elle soit, dès lors qu'elle est reçue comme telle, donnée au concert ou gravée sur disque, et satisfaisant à la raison pragmatique (commerciale). La réception fait l'œuvre, elle l'objective, elle est performative. Adaptatrice ou résistante, elle est toujours productive. Personnellement, je souscrirai à ces lignes de Jean-Marie Schaeffer :

²¹ Daniel Charles, « Musiques nomades », in *Les Modèles dans l'art - Musique, peinture, cinéma*, publié sous la direction de Marta Grabocz, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1997, p. 168.

²² Theodor W. Adorno, *Vers une musique informelle*, in *Quasi una fantasia* (1963), Paris, Gallimard, 1982, trad. fr. par Jean-Louis Leleu, p. 317.

...la « nature » de l'œuvre d'art (...) se révèle tout compte fait être celle du « n'importe quoi » (cette expression n'ayant pas ici de connotation dépréciative) : tout pouvant être de l'art, la prétendue spécificité ontologique de l'œuvre d'art se trouve réduite à un phénomène de nature décisionnelle et institutionnelle²³.

Ce qui signifie que, pour moi, le beau n'est pas un transcendantal, participant du premier principe qui est l'être, l'être parfait, entier. Le beau est une affaire de rencontre contingente, de consentement : une concrétion historique. Dès lors, l'œuvre n'obéit plus forcément à un parcours téléologique, vers sa fin dernière, assomption du tout. Elle peut s'adonner au diffracté, au diffluent, au disjonctif. L'écoute au concert - et déjà la partition - met en séquence, en consécution chronologique, temporelle, des éléments qui, musicalement, ne sont pas conséquents. Peut-être la pensée musicale romantique a-t-elle opéré par rapport à la pensée classique de l'œuvre une césure.

N'étant plus surplombée par un modèle (la forme sonate, par exemple), « désœuvrée », comme on l'a dit, la musique peut alors devenir l'objet d'une « compulsion prototypique » (Michel Chion), d'un babélisme. Mais l'auteur de l'œuvre, auteur pluriel (compositeur, interprète, auditeur, opérateur interactif...) est un sujet social, dans l'histoire. Or rien de plus surdéterminé que la liberté, c'est bien connu. D'où le divers de l'œuvre ramené à des tendances...

© Françoise Escal

Le 30 octobre 2006

²³ Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, Nrf / Essais, 1996, pp. 33-34.